第 52 卷 第 3 期
2015 年 5 月
北京大学学报(哲学社会科学版)
Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)
Vol. 52, No. 3
May 2015

从日本雅乐看唐参军和唐大曲的表演形式①

葛晓音
(北京大学 中文系, 北京 100871)

摘　要: 由日本《新撰乐谱》所录的“盘涉参军”可知,唐代传到日本的“参军”本来是大曲。通过考辨可以确认唐大曲和日传唐乐大曲的相同结构形式是:散序(游声、荒序等)→中序(飒踏、排遍)→入破、虚催拍(第五遍)、催拍(第六遍)、杀头(杀衮、第十遍)→急。大曲“盘涉参军”与俳优的“弄参军”在文献记载中看似两种不同的形式。但是日本唐乐中少数舞乐的滑稽情节与舞蹈动作融为一体,由此推测大曲也可以有滑稽取乐的表演。俳优的“弄参军”、包括有参军、苍鹘两个脚色的表演形式很可能摘自大曲“参军”。

关键词: 新撰乐谱;盘涉参军;大曲结构;表演形式
中图分类号:I 207.2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2015)03-0114-13

唐大曲和唐参军在中国音乐史和戏剧史上具有重要地位,但有些谜尚未解开。这两种艺术形式也极少被联系在一起讨论。本文拟从日本古乐谱《新撰乐谱》中关于大曲“盘涉参军”的记载入手,对唐参军和唐大曲的表演形式及其关系略作辨析。

一、中国文献失载的大曲“盘涉参军”

据史料记载,唐乐传入日本主要是在公元7—9世纪。中国文献记载唐代曲名的主要有《通典》(唐杜佑)《羯鼓录》(唐南卓)《教坊记》(唐崔令钦)《乐府杂录》(唐段安节)《唐会要》(五代王溥)《玉海》(宋王应麟)《乐书》(宋陈旸)《乐府诗集》(宋郭茂倩)《碧鸡漫志》(宋王灼)等,加上散见于其他古籍、诗文中的曲名,大约是 570 种左右。这一数字并不精确。因为里面有一些同名而不同形式的曲名。而据日本资料记载,日本乐人在唐代学习时,已知有 700 种曲子。传到日本 180 种。但各种资料记载的数字出入很大。《大日本史·礼乐志》记载的唐乐有 161 种,其中有 87 种不见于中国文献,这 87 种里,有的是日本仿唐乐,有的是曲名传写错误,有的是中国文献中失载的唐乐。其他的 74 种曲名里,也有同名不同曲的问题。另外,一部分高丽乐里也有唐乐。因此这批曲子是研究隋唐乐舞的宝贵资料,但由于平安中期改制后日本乐舞的和风化、加上古乐书记载中各种传说的混淆错漏,这些资料必须经过细致的考辨才能使用。

《大日本史·礼乐志》卷 348“盘涉调”中有“盘涉参军”的记载,不见于中国文献。但该条“附考”却引用了中国文献关于“参军”的解释:“按《乐府杂录》云:黄幡绰、张野狐弄参军,始自汉馆陶令石耽,耽有赃犯,和帝惜其才免罪,每宴乐即令衣白夹衫,命优伶戏弄辱之,经年乃放,后为参军。误也。开元中,有李仙鹤善此戏,明皇特授韶州同正参军,以食其禄。陆鸿渐撰词言韶州,盖由此也。由是考之,此曲本因李仙鹤得名,而以

收稿日期:2015-02-28
作者简介:葛晓音,女,上海人,北京大学中文系教授。

① 当代的日本雅乐包括三个部分:1. 神乐、大歌、倭舞、东游、久米歌等,与日本神祭朝典有关的日本古乐;2. 从上古到中古初传入日本的朝鲜、中国、印度、西域音乐,以及日本仿作的同类乐舞,主要在朝廷祭仪典礼或宴会上演奏;3. 是平安朝以来流行于上层缙绅间的俗谣如催马乐、朗咏之类。本文为笔者与东京大学户仓英美教授的合作项目《日本雅乐与隋唐乐舞研究》的一部分,主要与日本雅乐中的第 2 类有关。文中论点责任自负,引文中部分日本古乐书的译读曾承户仓教授指教,特此感谢。

其入盘涉调,故名盘涉参军乎? 附待后考。”①“附考”的作者用唐段安节《乐府杂录》的记载说明“盘涉参军”曲名的由来,虽不能肯定,但将此曲与唐参军联系起来,是值得注意的。

“盘涉参军”这一曲名对于考察唐代参军戏有重要意义,但目前尚未见研究者利用。20 世纪中国研究参军戏的论著,已就唐参军戏的内容、表演形式、脚色等作过一些研究。多数认为:参军戏是中国戏剧的雏形。其主要表演方式是由参军和苍鹘两个脚色就一件事调谑取笑。在科白以外,还有简单的动作。但各家意见也有不少分歧,尤其是参军戏究竟有没有乐曲配合? 是不是歌舞戏以外的滑稽戏? 一直是没有解决的关键问题。

最早对参军戏提出猜想的是王国维,他在《宋元戏曲史》中说:“参军之戏,本演石耽或周延故事。”然后用较多的笔墨论证了唐代的滑稽俳戏。认为唐代在歌舞戏以外,“滑稽戏则殊进步。此种戏剧,优人恒随时地而自由为之,虽不必有故事,而恒托为故事之形,惟不合以歌舞,故与前者稍异耳”。② 书中还汇集了唐五代史书中关于各种滑稽俳戏的资料③,“以此与歌舞戏相比较,则一以歌舞为主,一以言语为主;一则演故事,一则讽时事;一为应节之舞蹈,一为随意之动作;一可永久演之,一则除一时一地外,不容施于他处;此其相异者也”。不过王国维所汇集之滑稽戏资料,无一例是写明为参军戏的。所以他又说,“而此二者之关纽,实在参军一戏”。他说范摅《云溪友议》所载元稹廉问浙东,“有俳优周季南季崇,及妻刘采春,自淮甸而来,善弄《陆参军》,歌声彻云”这条记载“似为歌舞剧。然至唐中叶以后,所谓参军者,不必演石耽或周延,凡一切假官,皆谓之参军”。他根据《因话录》所载“女优弄假官戏,其绿衣秉简者谓之参军桩”,以及李商隐《骄儿诗》“忽复学参军,按声唤苍鹘”推定:“由是参军一色,遂为脚色之主,其与之相对者,谓之苍鹘。”又认为“上所载滑稽剧中,无在不可见此二色之对立”,最后得出结论:“要之:唐五代戏剧,或以歌舞为主,而失其自由;或演一事,而不能被以歌舞。其视南宋、金、元之戏剧,尚未可同日而语也。”④根据以上推论,可以看出王国维的意思是:滑稽俳戏与参军戏类似,有两个脚色对立。反过来也可见参军戏的表演趋近滑稽俳戏,都是演一事的,不能合歌舞。

后来的戏剧史论著不少受到王国维先生这一论点影响,继续坐实参军戏与滑稽俳戏的关系。如周贻白先生《中国戏剧史长编》同样运用《乐府杂录》“俳优”的材料,说“最可注意的是弄参军。用一个有罪的职官,让俳优去自由嘲弄,因而演为一种戏剧,则连俳优本身也成为剧中人了”。“因而,‘参军’这一官名,也成为戏中脚色的称谓,作为嘲弄的对象表现到舞台上来”。周先生对刘采春弄陆参军的记载也有所疑虑,认为“参军上冠以‘陆’字,当为另一故事而沿用‘参军’的旧称。况有女子加入歌唱。似与专事嘲谑之‘参军戏’有别。”他还注意到“薛能诗:‘此日杨花初似雪,女儿弦管弄参军’”的记载,认为:“然则当时演参军戏者已有女优,且有弦管作为伴奏”。他虽不能解释参军为何也有弄弦管者,但认为“照‘俳’字的解释,是含有‘诙谐’或‘滑稽’的意义。‘参军戏’虽属其类,或未尽其所长”。⑤ 这一结论坐实了王国维没有明言的参军戏属于滑稽一类的看法,但“未尽其所长”的说法是比较谨慎的。而当代学者关于参军戏的研究大多是沿着滑稽俳戏的思路继续开掘的⑥。

任半塘先生则力主参军戏可穿插歌舞。他首先注意到陈旸《乐书》中关于参军的记载系于“胡部”之下:“陈书之文曰:唐胡部乐,有琵琶、五弦、筝、觱篥、笛、拍板、合诸乐,击小铜钹子;合曲后,

---

① 《大日本史》第 348 卷,大日本雄辩会 1929 年版,第 245 页。
② 《宋元戏曲史》,上海:上海古籍出版社 1998 年版,第 10—11 页。
③ 《宋元戏曲史》,第 11—13 页。
④ 《宋元戏曲史》,第 13 页。
⑤ 《中国戏剧史长编》,北京:人民文学出版社 1960 年版,第 42—43 页。
⑥ 任半塘先生在《唐戏弄》(上海古籍 1984 年版)“补说”第十一“参军戏补说”中反驳杨荫深《中国古代的滑稽》一文,杨氏即视唐参军为滑稽戏。近年来许多关于参军戏的论文大多持参军为滑稽戏之论。

立唱歌。戏有参军,婆罗门。《凉州曲》,此曲本在正宫调,有大遍者。"①并且对这条资料作了考订:"弄参军、弄婆罗门及凉州曲之属胡部,为段录(指段安节《乐府杂录》—笔者)今传本内所无,乃依据《陈书》(指陈旸《乐书》—笔者)一八八补。因陈氏亦引据《段录》原文,而当时所见之本,则与今本不同。陈氏所引《段录》不止一条,经前后比勘,然后始信此处确为《段录》之异文。今传本段录胡部条开始曰:乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板。合曲时,亦击小鼓、钹子;合曲后,立唱歌。凉府所进,本在正宫调,大遍、小遍。"②当代有学者肯定任先生此条考订的可信程度很高,并由此引出关于参军戏和胡乐关系的研究。但任先生本人只是由这条资料指出:"参军戏在唐,可能系于胡乐部之下,根本未脱音乐关系。……既有乐,即难免有歌唱。参军戏之有歌唱者,目前资料,只限于女优之陆参军。而陆参军之名义、内容,俱不能详。不知当时是否陆参军必带歌唱,带歌唱者皆陆参军;是否陆参军必男女合演,而歌唱专属女优。……唐范摅《云溪友议》下'艳阳词'条云:'有俳优周季南、季崇及妻刘采春,自淮甸而来,善弄陆参军,歌声彻云。篇韵虽不及薛(涛),容华莫之比也。'唐薛能《吴姬》诗曰:'楼台重叠满天云,殷殷鸣鼍世上闻。此日杨花初似雪,女儿弦管弄参军。'……诗中虽未指明所弄即是陆参军,但据'女儿弦管'四字,可知其所弄者,与刘采春所弄之体制相同。……按薛诗之'鸣鼍'指鼓,分明所以节舞。是弄参军中,管弦大作,不但有歌,兼插舞蹈。"③

什么是"陆参军",目前尚无确解④。有的学者认为可能就是《乐府杂录》所说的陆鸿渐的参军词。既然知道"陆参军"有歌唱,薛能诗又说"女儿弦管弄参军",那么参军有"女儿"歌唱且以弦管配合,已有两条资料可证。再看《大日本史·礼乐志》中的"盘涉参军",从曲名看就知道是以盘涉调配合参军的乐曲,也可证参军是有弦管配合的。

《大日本史·礼乐志》成书较晚。日本文献中关于《盘涉参军》的最早记载见于源博雅966年所撰的《新撰乐谱》,该谱又有《博雅笛谱》《长秋卿竹谱》《长竹谱》等别称,是现存最古的横笛谱,收录了50余曲,其中有些是平安后期的废曲,不见于其他古乐谱的记载,文献价值很高,现仅存残本。小川守中作于1822年前的《歌舞品目》卷6"亡佚曲名"有"盘涉参军"条:"《新撰乐谱》里有笛谱。序十三帖,拍子各十二,破十帖。但重吹六帖为八帖,又反吹七帖为九帖。拍子各十二。破的五帖号虚催拍,六帖称催拍,十帖称杀头。"⑤此外,笔者所找到的古乐书中只有《音律具类抄》⑥"盘涉调曲"中录有"盘涉参军"一名。由于是亡佚曲,《三五要录》《教训抄》《续教训抄》《体源抄》《乐家录》等常用乐书都没有收录。

特别值得重视的是:林谦三《博雅笛谱考》一文对《新撰乐谱》做了全面考证,指出《博雅笛谱》中有"盘涉参军序破","通过本谱可以知道《元歌》《参军》《阿妫娘》这样在其他谱里看不到的长大的大曲的存在。""参军有序十三帖,破十帖。"《博雅笛谱》的案谱法里有很长的题记,末句说:"康保三年十月十四日,正四位下行左近中将兼近江权守源朝臣博雅。"应历天皇康保三年是公元966年。据林氏研究,"该谱显示了接受后世改制变化以前的唐乐的面目,它和五弦谱一样,是在唐代音乐和平安初期音乐研究方面不可欠缺的重要资料。"⑦由此可知,《博雅笛谱》里所保存的

① 《唐戏弄》(上)第二章"辨体""唐人分类",北京:作家出版社1958年版,第170页。

② 《唐戏弄》(上),第170页。

③ 《唐戏弄》(上),第二章"辨体",第339—340页。

④ 近年来有学者提出陆参军是陆象先的参军,见尹占华《唐参军戏补说》《聊城大学学报》2007年第4期。

⑤ 《歌舞品目》(下),日本古典全集刊行会1930年版,第384页。

⑥ 该书为平安末期至镰仓以降之古乐书,作者及作年不详。见《续群书类丛》第531卷,东京:续群书类丛完成会,1903年。

⑦ 此文收入林谦三《雅乐——古乐谱的解读》,音乐之友社1969年版,第285—308页,引文分别见第289、288、285页。

“盘涉参军”是平安初期传入日本时的原貌,没有受到后来改制的影响,可以反映唐代“参军”的配乐情况。

从中国文献的记载中很难看出“弄参军”表演时间的长短,如果从王国维所举宋代“杂剧”的资料来看,有参军脚色的都是短剧,且以科白为主,无须这样长的配乐。但是“盘涉参军”的序破均达十帖以上,是少见的长大的大曲。平安初期仅传序和破,也可能与全曲太长,未能尽传有关。这就与中国学者关于唐参军的想象相距太远,自然会引出新的问题:“盘涉参军”是否参军戏的一种？如果“参军”本来就是大曲,那么唐大曲的形式又是什么样的？能否根据唐大曲的结构对唐代关于参军配管弦的两条资料做出解释？

二、中日文献关于大曲体制记载的异同

大曲作为魏晋流行到唐宋的一种大型音乐形式,一直为学术界所关注。但唐大曲的体制,史料所载不详。20 世纪初,王国维的《唐宋大曲考》为中国学者研究唐大曲奠定了基础,此后学界前后相继,研究了将近一个世纪。早年的学者主要凭借宋人的说法与唐代资料中的零星记载相参校。80 年代以来,研究方法有了进步,日传唐乐的资料逐渐受到重视①。本文只是想在已有研究的基础上,通过比较中日文献关于大曲记载的某些异同,略作补充性辨析,借此观察“盘涉参军”作为大曲的表演形态。

王国维在《唐宋大曲考》中主要根据沈约《宋书·乐志》所载十六大曲和宋人的记载归纳大曲的含义,认为:“唐人以《伊州》《凉州》遍数多者为大曲。宋王灼云:凡大曲,有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮,始成一曲,谓之大遍。(《碧鸡漫志》卷三)沈括亦云:所谓大遍者,有序、引、歌、䫍、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解。每解有数叠者,裁截用之,谓之‘摘遍’。今之大曲,皆是裁用,非大遍也。(《梦溪笔谈》卷五)然则大曲之名,自沈约至于两宋,皆以遍数多者为大曲,虽渊源不同,其义固未尝有异也。”②确认了唐大曲“遍数多者”的基本特征。

关于唐大曲的记载主要见于《唐六典》和《教坊记》。《唐六典》卷 14“协律郎”条说:“太乐署教(掌)教,雅乐:大曲三十日成,小曲二十日;清乐:大曲六十日,(大)文曲三十日,小曲十日;燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌:大曲各三十日,次曲各二十日,小曲各十日。”③说明雅乐分大曲和小曲两类,其余则分大曲、大文曲或次曲、小曲三类。《教坊记》中列大曲名 46 种,但未说明结构。唐大曲是歌舞乐三者的结合,史料明载,已成共识,不必再论证。那么唐大曲的体制结构究竟是什么样的呢？目前可见的中国文献记载极少。主要根据白居易《霓裳羽衣歌》:“磬箫筝笛递相搀,击擫弹吹声逦迤(原注:凡法曲之初,众乐不齐,唯金石丝竹次第发声,《霓裳》序初亦复如此。)散序六奏未动衣,阳台宿云慵不飞。(原注:散序六遍无拍,故不舞也。)中序擘騞初入拍,秋竹竿裂春冰坼(原注:中序始有拍,亦名拍序。)”④此外还有《乐府诗集》卷 79“近代曲辞”中《水调二首》序:“按唐曲凡十一叠,前五叠为歌,后六叠入破。”⑤《水调》各首曲辞前分别有“歌第一,第二,第三,第四,第五”“入破第一,第二,第三,第四,第五,第六彻”的标题。《凉州》序:“《乐府杂录》曰:‘《梁州曲》,本在正宫调中,

① 这些成果在王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中得到了反映和总结。此外,王小盾《唐大曲及其基本结构类型》一文(《中国音乐学》1988 年第 2 期)从各种唐代文献及唐代传入日本的音乐的记载中钩稽出 120 多支唐大曲,并据此论证了清乐、胡乐、二部伎、法曲等多种大曲类型及其基本结构。王安潮的博士论文《唐大曲考》利用新史料的挖掘和古谱解译的成果,努力朝着大曲“音本体”分析的角度靠近。运用自己设计的结构分析法对唐大曲结构进行了研究。

② 《唐宋大曲考》,收入《增补曲苑土集》,上海:上海六艺书局 1932 年版,第 1—2 页。

③ 《宋本大唐六典》,北京:中华书局 1991 年版,第 312 页。

④ 《白居易集》,北京:中华书局 1979 年版,第 458—460 页。

⑤ 《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版,第四册,第 1114 页。

有大遍,小遍。”《凉州》六首各有“歌第一,第二,第三,排遍第一,第二”的标题。《大和》各首有“第一,第二,第三,第四,第五彻”的标题。《伊州》各首有“歌第一,第二,第三,第四,第五,入破第一,第二,第三,第四,第五”的标题。《陆州》有“歌第一,第二,第三,排遍第一,第二,第三,第四”的标题①。王国维说:“大曲各遍之名,唐时有散序、中序(《白氏长庆集》卷二十一《霓裳羽衣舞歌》)、排遍、入破、彻(《乐府诗集》卷七十九)。中序一名拍序,即排遍;彻即入破之末一遍也。”②仅据唐代资料归纳唐大曲的结构,结论是比较慎重的。

由于“沈氏所列各名,与现存大曲不合,其义亦多不可解”③,一般研究者描述大曲结构多以王灼之说和唐代零星资料相结合。但王灼所说大曲遍名中仅“散序”“排遍”“入破”三名与唐代资料相合。其余需要考证,才能判断是否合乎唐大曲。王国维检验王氏与沈氏之说,主要用现存宋大曲。宋代大曲遍名固然是考证唐大曲之重要参考资料,但毕竟已随时代变化,不能作为原始依据。当代学者已经注意到使用日本雅乐资料,但对于日本雅乐的结构术语尚欠细考。因此,还必须对唐、宋、日三种不同的大曲术语进行比较和考辨,才能求得唐大曲的真实面貌。以下分几个方面探讨:

(一)大曲、中曲和小曲:据前文所引《唐六典》,唐代雅乐分大曲和小曲,清乐分大曲、大文曲和小曲三类,燕乐及胡乐亦分大曲、次曲和小曲三类;日本雅乐也有大曲、中曲和小曲的概念。《大日本史·礼乐志》引《体源抄》和《乐家录》说:“凡乐曲有疾徐轻重之别,故分为大中小。而大曲外有准大曲,中曲中有大曲,小曲中有中曲。”④事实上有关记载并不清楚。据东仪信太郎等多位日本雅乐专家执笔的《雅乐事典》解释,大中小曲的定义都是“表示乐曲轻重的名称”,但“大曲”条说:“由序破急等几个乐章构成。大曲、中曲、小曲的差别在我国不确定,其间区别的基准不明。”⑤“中曲”条说:“序破急的乐章里,与破相当的曲态。中曲里有由序破急构成的、破急构成的、独立曲等等的定义。”⑥“小曲”条说:“相当于序破急的急的曲态。”⑦

《雅乐事典》多数采用安倍季尚撰于元禄三年(1690)的《乐家录》,那么日本古乐书究竟如何为大曲定义?《乐家录》卷13“三管总论”“第五十一左右乐大中小曲之说”云:“左右乐虽有大曲、中曲、小曲三品,本邦不能作乐,故暂以所记谱面考之耳。抑以中华曲为左乐,以高丽曲为右乐。其中华曲中有四大曲,皇帝、团乱旋、春莺啭、苏合香(以上谓之四个曲也),万秋乐本虽为大曲之外,准之大曲以秘之。古今定目如此(以上五曲为传授秘曲)。是等之曲,或乐始终,或其一具中之一帖有序吹也,以之为大曲乎?又乐始虽有序吹终无序者为中曲乎?五常乐之类是也。(予见中华书,戴氏鼠璞曰:今之乐章至不足道,犹有正调、转调、大曲小曲之异云云。见此说虽中华亦有乐曲大小之异乎?)中曲者延早拍子,并延早只拍子之八拍子四拍子共皆为中曲也。其早八拍子中白柱、游字女、仙游霞三曲与早只拍子之四拍子中拔头已上四曲入于小曲部也,不知其故也。小曲延早四拍子共为小曲也,其早拍子中酒清司、一团桥、小老子、王昭君、老君子、剑气浑脱、越天乐已上七曲入于中曲部也,不知其故。又序与破,或破与急并备曲入于中曲部也。(凡贺殿、新罗陵王、三台、皇獐、勇胜、拾翠乐、倾杯乐及胡饮酒已上八曲也。)又朝小子、合欢盐二曲为中曲也,按奏太平乐一具之时,以朝小子为舞道行,用合欢盐为急,以为一具,依之此二曲入于中曲部乎?……左方大曲者虽不知其说,考谱面则以有序吹知为大

① 《乐府诗集》第四册,第1115—1122页。
② 《唐宋大曲考》,第38页。
③ 《唐宋大曲考》第38页。
④ 《大日本史》,卷347,第216页。
⑤ 《雅乐事典》,音乐之友社1988年版,第62页。
⑥ 《雅乐事典》,第65页。
⑦ 《雅乐事典》,第59页。

曲也。高丽曲者无其差别。只以名相传耳。”①

由以上记载可以看出,安倍氏从谱面考证的结果是,大曲开头和结束一定有管乐序吹,或中间一帖有序吹。所谓序吹,据《雅乐事典》说,序为乐章之名。序吹即以序的奏法为代表的、没有节拍、只依靠缓急结构的演奏方法。不限于序的乐曲。有节拍的曲中也有一些开头或结尾用序吹奏法的曲子。有序的奏法,又有不打太鼓没有重音的“春莺啭”游声的奏法。高丽乐的序吹只用高丽笛和觱篥的音头(主奏者)演奏②。《歌舞品目》卷 7 下解释序吹“与序为一体,又称曳累操。又大曲中,终必有序吹,全都习退吹”③。此说与《乐家录》相似,认为大曲关键在结束时必须有序吹,有的曲开头有序吹而结束时没有,就是中曲。安倍氏认为中曲和小曲的区别在于拍子。中曲为延早八拍子④以及延早只拍子⑤的八拍子和四拍子,小曲为延早四拍子⑥,但都有例外,由于例外较多,以拍子区分中曲和小曲恐怕不足为主要依据。但他注意到中曲兼备序破急三部分,或序破并备、或破急并备。《歌舞品目》卷 5 释“中曲”:“《十操记》曰:中曲始和终强息也。《乐家录》:中图操,中曲拍子,寻常乐拍子也。按此与大曲之帖数相比,较少,缓吹之曲大率自一帖至八九帖之曲,称为中曲乎? 又中曲亦有具备序破急者,又有只具破急者。吾邦所传,此体最为居多。”⑦也就是说,中曲的特点是比大曲的帖数少,大约一至八九帖。日本所传最多的是中曲。

此外,日本还有“仲大曲”,《歌舞品目》卷 5 说:“《十操记》曰:仲大曲,拍子程之间,息差如大曲,但少少可和吹也。重注曰:仲大曲者,四个大曲外之大曲,名仲大曲。是虽曰仲大曲,无指用者,如普通而不可吹只拍子云云。”⑧意为“四个大曲”外的大曲,都叫仲大曲,其差别似乎只是在不能吹只拍子。这样看来,小曲比较容易辨别,而中曲和大曲,在日本雅乐中虽有区分,但是日本从唐传来的乐舞往往不全,有的是半路上忘了。所以日本的中曲在唐不一定是次曲,但也不一定都是大曲。而且日本的“四个大曲”无一见于《教坊记》大曲名中。(其中“春莺啭”一曲,任先生认为应补入大曲中。)日本当代音乐学者对大中小曲也做过不少研究,有的从吹奏法加以区别。如蒲生美津子《五重十操记考》区分了大曲、仲大曲、中曲、中小曲笛子吹奏和旋律的强弱⑨。寺内直子《雅乐节奏构造—平安时代末以来的唐乐曲》⑩第七章从规模和格式的角度统计了《教训抄》《三五要录》《仁智要录》对于大中小曲的分类,又从奏法、曲体角度统计了《舞乐府合钞》、《续教训抄》《五重十操记》《知国秘钞》《类筝治要》等乐书中大中小曲分类的乐曲类型,是目前所见对大中小曲调查最为详细的研究。她指出《教训抄》除了四大曲以外,还有“准大曲”“万秋乐”“安摩”“通大曲”“陵王”,这七个曲名中,五个有游声或乱序(嗔序、荒序),六个有入破或破,四个有急,两个有飒踏,两个有啭,相比中曲只有序、破(但五常乐例外,虽是中曲,却有序破急),或者破急,大曲的结构程序确实多一些。但仅从这一统计结果来看,唐大曲的特征仍然不易归纳,

---

① 安倍季尚:《乐家录》,日本古典全集刊行会 1935 年版,第 491—492 页。
② 《雅乐事典》,第 60 页。
③ 《歌舞品目》(下),第 465 页。
④ 延早八拍子:指延八拍子和早八拍子。延八拍子即一小拍子打八拍的、打物以八小拍子为一单位的拍子;早八拍子指一小拍子打四拍的,打物以八小拍为一单位的拍子。(打物:鼓类)
⑤ 延早只拍子:指延只拍子和早只拍子。延只拍子指一小拍子有时打四拍、有时打八拍、二者交替的拍子;早只拍子指一小拍子有时二拍、有时四拍,由两种结构混合的拍子。
⑥ 延早四拍子:指延四拍子和早四拍子。延四拍子指一小拍打八拍的、打物以四小拍子为一单位的拍子。早四拍子指一小拍子打四拍,打物以四小拍子为一单位。注 4—6 解释均见《雅乐事典》第 72—75 页。
⑦ 《歌舞品目》(下),第 248 页。
⑧ 《歌舞品目》(下),第 256 页。
⑨ 《东洋音乐研究》第 26、27、28、29 合并号,1971 年 7 月 30 日。
⑩ 东京第一书房 1966 年。

其体制如何,还要辨析。

(二)大曲的结构体制:

杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》曾将大曲的结构排列如下:

1,散序——节奏自由,器乐独奏、轮奏或合奏。

散板的散序若干遍,每遍是一个曲调。

靸——过渡到慢板的乐段。

2,中序、拍序或歌头——节奏固定,慢板。歌唱为主,器乐伴奏,舞或不舞不一定。排遍若干遍,慢板。

擷
正擷 } 节奏过渡到略快。

3,破或舞遍——节奏几次改变,由散板入节奏,逐渐加快,以至极快,舞蹈为主,器乐伴奏,歌或不歌不一定。

入破——散板。

虚催——由散板入节奏,亦称"破第二"

衮遍——较快的乐段。

实催、催拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快。

衮遍——极快的乐段。

歇拍——节奏慢下来。

煞衮——结束。①

这一排列顺序主要依据白居易诗和王灼之说,差异仅在杨先生据宋大曲在虚催和实催之间加进一次"衮遍"。那么与日本的唐乐大曲结构是否相合呢?由于日本的中曲难以确定是否原为大曲,因此要考量日传唐乐大曲的结构,只能以日本乐书确认的大曲为对象,而不能把唐代资料中记载的大曲名混在一起。以下先看"四个大曲"的演出程序。据天福元年(1233)狛近真所著《教训抄》排比,各部分名称及其顺序如下(因原文太长,仅录要点):

皇帝:游声一帖,无拍子,称舞之出笛,返吹处,有二说。序一帖,有三半帖,初半帖,拍子十六,中半帖,拍子四,后半帖,拍子十二。破六帖,拍子各二十。切切(即帖帖)吹之。一二三四帖乐吹。五六帖序吹连吹之。(此曲在序时有舞,破之六帖皆有舞。)②

团乱旋:序一帖,序吹舞。中序二帖,末五拍子序舞。入破二切(帖),末七拍子序舞,切切舞。飒踏二帖,序吹物,连舞。急声七帖,末七拍子序舞,切切舞。③

春莺啭:此曲古记曰:名天长宝寿乐者。此乐有飒踏。丰原时元曰:飒沓谓序也。中序云飒沓者,序之别名。序一帖,全为序吹物。飒踏二帖。古老说云,此飒踏名中序云云。入破四帖,一三帖侍舞。鸟声二帖,全为序吹物。连舞不停,渐舞急声。(急声)二帖,全为羯鼓物。古老传说,最初入破缓舞,然后急声快舞。急速舞之最后一拍为序舞。④另按长承二年(1133)大神基政所撰《龙鸣抄》、十三世纪后期狛近真之孙狛朝葛所著《续教训抄》以及《乐家录》均载此曲有游声。⑤

苏合香:序四帖(一三四五帖)。序五帖之内,初二拍子序吹物。第三拍子成乐拍子。终序舞留也。二帖舞、乐都未传来。三帖,拍子廿六。又云廿二。四帖,拍子廿六,又云廿二。此四帖舞有秘说,按此说舞法变化颇大。第四拍子向前走,第九拍子向后走。第十拍子居(右膝跪,如《玉树》结尾)。五帖,拍子廿三,又说廿二。又序吹时打太鼓,有三说。又有一说原来有飒踏,延历年遣唐使、舞生和迩部嶋继归朝时忘之。古老说云,飒踏绝后,今世用入破也。(有口传)入破三帖。

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社 1964 年版,第 221 页。

② 植木行宣校注《教训抄》卷 2,收入林屋辰三郎编《古代中世艺术论》,引文见第 32—33 页,日本岩波书店 1973 年版。

③ 《古代中世艺术论》,第 34—36 页。

④ 《古代中世艺术论》,第 37—38 页。

⑤ 《龙鸣抄》(上)"春莺啭"条载"吹调子,游声出",《新校群书类丛》第 342 卷,第 312 页,据内阁文库古写本校。狛朝葛《续教训抄》第一册"春莺啭"条载"游声一帖,无拍子序一帖",第 27 页,日本古典全集刊行会,1939 年。《乐家录》卷 24 乾"春莺啭"条载"先奏调子,次游声,次序吹飒踏",第 711 页。

此舞一返,乃至二返省略舞时,第三帖最末四拍子交替而舞终。如此舞法常人不知,应秘之。然后连舞进入急。唐急五帖。初一返(第一次反复—笔者注)谓之空立。不舞踏廻许也。(不舞,只做踏和廻的动作—笔者注)①

这四个大曲中,“皇帝”全部共七帖,连游声八帖。“团乱旋”共十四帖。“春莺啭”连游声十二帖。“苏合香”十二帖。根据古传,这些大曲传入时有遗忘的部分,有的结构也不完整,如“皇帝”没有急。原来的结构应比现存的庞大。那么说大曲的帖数至少在九帖已上,大致可以成立。其次,四大曲中,除不全的“皇帝”外,都有序破急和飒踏。“团乱旋”还分出序和中序。再次,四大曲开头和结尾都有序吹,有的破中有序吹。这一特点与《乐家录》所说相符。最后,序破急和飒踏都有舞。

除了四大曲以外,据《歌舞品目》卷 6“亡佚曲名”,盘涉调之“元歌”也是大曲。《新撰乐谱》仅存序二帖,疑此为“万秋乐”之一部分。“盘涉参军”有序十三帖,破十帖,又说“破之五帖号虚催拍,六帖称催拍,十帖号杀头。”“阿妫娘”序九帖,飒踏拍子十四,入破十帖。以上三种在目录中均称大曲。

综合以上在日本古乐书中确认为大曲的七个曲子来看,可以确定大曲的特点应该是:(1)帖数很多,可从九帖到二十多帖。(2)大曲结构的名称有:游声、序、中序、飒踏、入破、虚催拍、催拍、杀头、急等。这七个大曲虽然不见于中国文献记载的大曲名,以上名称却与王灼《碧鸡漫志》卷三所说“凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇指、杀衮,始成一曲,此谓大遍”的说法部分相符。但相符和不相符的部分都须考辨。

三、中日文献中大曲各遍名称及其排列顺序的异同

中日文献对大曲各遍名称及其排列顺序的记载同中有异,异中有同,以下逐一辨析。

先看“序”:日本唐乐曲开始前一般都有“调子”和“音取”,这二者实为同义词,“音取”又称“祢取”,即在奏乐前各种乐器先调试音声,一种乐器先发声,其余顺序跟上。如在管乐中,先笙,次筚篥,次笛。白居易《霓裳羽衣舞歌》夹注说:“凡法曲之初,众乐不齐,惟金石丝竹次第发声,霓裳序初亦复如此。”正与日本唐乐中的“调子”、“音取”相同。但这不是法曲或大曲所特有,而是所有的唐乐均如此。因而“音取”虽在“序初”却不是序的一部分,“音取”之后才是序吹。

七个大曲的术语中都没有“散序”。《歌舞品目》卷 5“散序”和“荒序”条说,“散”同“荒”,但“荒序”仅见于“陵王”一曲②。从《三五要录》所载琵琶谱来看,八帖荒序,都只是在一帖结束时有一个“百”字(太鼓拍子),可能是散序的一种。四个大曲中,“皇帝”“春莺啭”都有“游声”,“游声”也应是散序的一种。《续教训抄》“春莺啭”条说:“次吹游声,无拍子,并反数无定。”③东仪信太郎等《雅乐曲的作法》一文解释“春莺啭”的“游声”说:“无拍节,序吹之曲。在继笛之音头之后三管助奏(此曲不打太鼓),舞人登台舞出手,到达各舞座时吹流。④”也就是在舞人上场时奏的曲。白居易说:“散序六遍无拍,故不舞。”“游声”在音取之后,无拍也无舞,应相当于散序。日本唐乐中的“序”比较复杂,有的是自由节奏,如“春莺啭”的序,据东仪信太郎说:“无拍节,拍子(打太鼓)十六⑤。舞终时三管亦同时终结。这个序从拍子到

---

① 《古代中世艺术论》,第 39—41 页。

② 分别见《歌舞品目》(下),第 252、253 页。

③ 《续教训抄》第一册,第 28 页。

④ “吹流”是管乐器的一种吹法,延长乐曲的结尾或中间的一个音,不作“吹止”。“吹止”也是管乐器吹奏法:在乐曲结尾,助管停止,只有音头(主奏者)吹奏以结束曲子。此段引文见《雅乐—王朝的宫廷艺能》,平凡社 1970 年版,第 85 页。

⑤ 唐乐和高丽乐里,太鼓按特定的间隔周期性地打拍。例如写作“拍子十二”,表示一曲之内这个周期十二次出现,即有十二个周期。如果写“八拍子”,表示一个周期里有八个小拍子。无拍节指小拍子不确定。

拍子之间,四息乃至七息的间隔,以序为主的舞,相对乐一息便作一个舞蹈动作。中间有间隔长而动作少的时候,也有相反的时候。间隔长而动作少时,舞就从容一些,间隔短而动作多的时候,动作就快一些。"①可见是有缓急的自由节奏,舞人要根据音乐随时调节动作快慢。"万秋乐"的序也是"无拍节,拍子十八","五常乐"的序是"无拍节,拍子十二",所谓"拍子"多少指序曲共打几次太鼓拍子,其作用仅是标示乐段的间隔,不表示旋律节奏。"无拍节"指不用延拍子、早拍子、只拍子这类固定为几分之几拍的节奏类型,所以是自由节奏,序吹的奏法就是没有节奏只依靠缓急结构,类似白居易所说的"散序"。但散序不舞,日本的序有舞。这种情况在现存雅乐左舞中占多数。还有的是变奏,仅见于"苏合香",《雅乐曲的作法》说:此曲的序"拍子十二,开始时无拍节。到第三拍子中途起变成延乐。第三拍子以下第四拍子为止的小拍子(指小节数)是十二。……到第六拍子时小拍子十一。(下略)此后序吹、三管同时结束。像这样拍子到拍子之间小拍子的数没有一定的曲子,只有苏合香。"②说明"苏合香"的太鼓拍子之间的乐段有的无拍节,有的有拍节,而节奏类型却多次变化。由此看来,序的一般特点是曲子没有周期性节奏构成,旋律调节和音的长短都是不确定的③。与白居易所说"散序"类似,区别只在有舞。

再看"中序"和"飒踏":四大曲除了"团乱旋"以外,都没有分序和中序,"中序"的概念和"飒踏"还混在一起。"飒踏"一词不见于中国的大曲名称,笔者怀疑这个词和王灼所说"靸"字有关。"靸"字读音同"飒",又王灼将"靸"排列在散序和排遍之间,其位置也和"飒踏"相同。《教训抄》卷 3"春莺啭"条引"古老说云,此飒踏名中序云云。"④观四大曲中有"飒踏"的位置,都是舞蹈。"飒沓"一词在古汉语中有二义,一是众盛貌,一是群飞貌。鲍照《舞鹤赋》说:"飒沓矜顾,迁延迟莫。"⑤显然用后一义,写舞姿。因此"飒踏"应是标示大曲中有舞的乐段。《续教训抄》第一册说:"飒沓二帖,拍子各十六。羯鼓沙声(沙音声,打羯鼓的方法)。或云:杂踏谓之中序,有半帖,各八拍子,又有唤头二拍子。……把飒踏作序用时,以唤头谓之三帖。切切吹之。狛光季曰:飒踏即序之二帖。鸟声即飒踏,因称春莺啭,故设置鸟声,以序二帖改为飒踏。"⑥飒踏偶尔写作"杂踏",音近之故。可知序后面的"飒踏"相当于中序。但是"团乱旋"曲在入破之后还有飒踏,也是舞。这可能与此曲中的飒踏配"序吹物"有关。"飒踏"后一般是入破。《续教训抄》卷 3 说:"飒踏入破,不遂笛,词与笙应并吹。又时时可濑又云:飒踏入破,如萝卜之尾,快吹。飒踏之结尾与入破之初应速度相同。因破继飒踏之后续吹奏之故。"⑦可知"飒踏"在入破之前。王灼的大曲系列中无"中序",把"靸"列在"排遍"之前,王国维说:"中序一名拍序,即排遍。"⑧排遍是歌词术语,位置相当于中序。所以"飒踏"和"靸"实际是相同的,只是日本唐乐把"飒踏"和"中序"等同视之了。王国维指出,沈括所列"翕瓦"与"靸"相同。"《集韵》:瓻,悉合切。又靸,息合切,二字音同。沈氏之所谓瓻,即王氏所谓靸,义均未详。"⑨可见同样的读音会有不同写法。如果结合"飒踏"有连舞的动作来看,很可能"飒踏"是正确的写法,传至宋代简化成"靸"或"瓻",均只剩读音而不及其义了。

再看王灼所说入破前的"攧""正攧","入

① 东仪信太郎等:《雅乐曲的作法》,见《雅乐—王朝的宫廷艺能》,第 85 页。
② 东仪信太郎等:《雅乐曲的作法》,见《雅乐—王朝的宫廷艺能》,第 85 页。
③ 蒲生美津子:《乐理》,见《雅乐——王朝的宫廷艺能》,第 157 页。
④ 《古代中世艺术论》,第 37 页。
⑤ 钱仲联:《鲍参军集注》,上海:上海古籍出版社 1980 年版,第 32 页。
⑥ 《续教训抄》,第 30 页。
⑦ 《续教训抄》,第 31 页。
⑧ 《唐宋大曲考》,第 38 页。
⑨ 《唐宋大曲考》,第 38 页。

破”后的“衮遍、歇指”,均不见日本唐乐。但“入破”后的“虚催”“实催”和“杀衮”在日本唐乐中可找到对应的术语,从《歌舞品目》所载“盘涉参军”,可知破的第五帖名“虚催拍”,相当于王灼所说“虚催”,破的第六帖名“催拍”,应相当于王灼所说“实催”,第十帖号杀头,相当于王灼所说的“杀衮”。这些名称虽然基本相同,但王灼所说大曲各遍名称,是按宋大曲排列的。如王国维《唐宋大曲考》里所引《道宫薄媚〈西子词〉》(原唐大曲,现存为宋董颖的道宫薄媚大曲十遍),其排列顺序为:排遍第八,排遍第九,第十攧。入破第一,第二虚催,第三衮遍,第四催拍,第五衮遍,第六歇拍,第七煞衮①。日传唐大曲中虚催拍和催拍之间没有衮遍。“催拍”和“杀头”之间也没有衮遍、歇拍的记载。

再看“急”:王灼所记和宋大曲中均没有“急”。“急”是否确为唐大曲术语,尚须稍作补证。日本大曲和中曲不少有急,急与序和破构成完备的三段组织。而且古记中有“唐急”“古唐急”等名称。《乐家录》卷 24 坤“三鼓加节”记“苏合香”:“续教训抄曰:急有名唐急之说,(亦名古唐急)。”②此外,白居易有《乐世》一首和《急乐世》一首,此《急乐世》当是《乐世》之急。敦煌琵琶曲中也有急曲子。可证“急”应是唐乐曲的一部分。“急”的确认,还关系到“破”的解释。杨荫浏先生说,破是由渐快而至极快的部分。目前所见论著都认为入破应急舞。但按《续教训抄》第一册“春莺啭”曲说:“入破之时,缓吹缓舞之;急声时,急吹急舞之。”③同卷又说:“时时可濑又云:飒踏入破,如萝卜之尾,快吹。飒踏之结尾与入破之初应速度相同。因破继飒踏之后续吹奏之故。大体上,奏乐之法,突然改为急速,诸事中第一不可也。”“飒踏入破急声,应渐渐快吹云云。而基政云,虽然吹笛入破急声皆应用同一速度,但吹急声自然加快。因笙、筚篥、羯鼓均应快。至极快时,从容吹笛,即有对照之美。笛如与众乐器同样快速,将有迅急如狂之感。狛光时云:入破急声以同一速度吹。急声过快则舞不稳,观之不美。今世乐人以为入破快于飒踏,较之飒踏之结尾吹奏更快,所以乐曲亦成为快速。”④综合这几条记载可以看出,古代乐曲的奏法是飒踏趋近结束时速度逐渐加快,但飒踏结尾和入破之初速度应该相同。急声由于众乐器都快,笛声也会自然加快,但是笛子可以用入破的速度从容地吹。由此可知入破后速度与飒踏结尾相同,以后渐渐加快,但速度仍然比“急”要慢。那么很可能“虚催拍”和“催拍”是表示开始加快的意思,到急声才进入极快的阶段。

最后看歌在大曲中的位置。《乐府诗集》中,排遍前面有歌,排遍本身也有歌,入破也有歌。那么日本唐乐中的歌处于什么位置呢?日本唐乐中有与歌类似的“咏”和“啭”。《乐家录》卷 37“第十三咏舞啭舞之部”说:“考旧记所记曰:有咏舞有啭舞。上古舞人自歌之奏舞,今皆断绝。唯于其处亦少奏舞,是其遗法也。虽有二名实一也,皆唱之谓也。”“今按咏啭则歌之类乎?考中华法有歌工,有乐工,有舞工,而各别其人。不闻自歌而且舞之也。”⑤这段记载意谓“咏啭”为同义词,都是“唱”,也就是歌之类。不过中华乐舞的歌与舞分别有专人担任,而日本上古时舞人边歌边舞。高野辰之说:“啭和咏没有区别。……啭是梵语之音的表述,咏是翻译的名称。啭是印度系的乐,咏是在唐乐之中。咏实际上是我国国风的歌。”⑥并举例说明“咏”词是用日语唱的。从日本古乐书中尚存咏词和啭词的舞乐曲看,咏的位置并不固定。大约有五种:(1)在序和破之间,如“五常乐”“菩萨”

① 《唐宋大曲考》,第 8—11 页。

② 《乐家录》,第 765 页。《续教训抄》第 4 册“苏合香”条:“唐急五帖”,并录“长治元年八月一日”“左大辨基纲朝臣以古唐急入音声”之说。

③ 《续教训抄》,第 31 页。

④ 《续教训抄》,第 33 页。

⑤ 《乐家录》,第 1169—1170 页。

⑥ 高野辰之:《改订日本歌谣史》,春秋社 1926 年版,第 104 页。

“还城乐”;(2)在序中,如“轮台”“兰陵王”;(3)在破中:“青海波”;(4)在破与急之间:“泛龙舟”①;(5)在有舞的各帖中,如“圣明乐”“采桑老”。与《乐府诗集》的大曲辞对照,(3)和(5)类似《大和》《伊州》《水调》的入破部分;(4)找不到对应的唐大曲辞;(1)(2)的情况稍多,咏在破之前,与《水调》《伊州》情况相同。歌与排遍相连的《凉州》《陆州》比较像(2)序里前半部分的咏。此外,从《雅乐曲的作法》所列现存舞乐程序来看,凡有咏的部分都有舞。只是有些舞乐的咏啭失传了。由此可以明确,歌是一定有舞与之相配的。大曲中的“摘遍”,如果是摘有歌的部分,一定也和舞相配。由此可知为什么曲子词往往配舞,上世纪发现的敦煌舞谱都有词调名,或与大曲中歌和舞的关系相同。

由以上考辨的结果,可以对唐大曲的结构形式作如下排列:散序(游声、荒序等)→中序(飒踏、排遍)→入破、虚催拍(第五遍)、催拍(第六遍)、杀头(杀衮、第十遍)→急。这一序列的名称并不完备,但至少以上环节在唐大曲和日传唐大曲中是相符的。盘涉参军既然是大曲,那么其表演形式也应有以上的基本结构形态。这就很容易理解唐代刘采春为什么唱陆参军,薛能诗中“弄参军”是“女儿弦管”,且配有鼓拍。这两条资料所指都应是乐曲形态的参军。

四、大曲“参军”和俳优“弄参军”

那么参军作为大曲,是不是初盛唐时的形态呢?“盘涉参军”传入日本的具体年代不明,但《新撰乐谱》完成于 966 年,即宋太祖乾德四年,五代时期刚结束。因此“盘涉参军”传日最晚是晚唐五代时期。元稹所记刘采春唱陆参军之事已属中唐。《吴姬》诗的作者薛能于会昌六年登进士第,广明年间去世,基本上生活于晚唐到唐末时期。诗中说“弄参军”有鼓乐伴奏,而且是“女儿弦管”,自然是与大曲近似的乐曲表演。《乐府杂录》“俳优”中所记名字都是晚唐人。段安节《乐府杂录》共列八个乐部,是中晚唐时期的乐部建制。各乐部有其专门配置的乐器和所属的曲目。“胡部”中的“戏”既然列有“参军”,则应当配胡部的乐器表演。虽然没有直接的证据说明此参军就是传到日本的大曲“盘涉参军”,但胡部中的“参军”为乐曲形态应无疑问,而且不能排除其本来是大曲的可能。

《乐府杂录》“俳优”条里的“弄参军”是从表演者的角度说的,按理说应与“胡部”条记载的“参军”是一回事。但不少研究者将俳优“弄参军”和李商隐《骄儿诗》联系起来,视为专事嘲谑的参军戏,因为宋代参军戏确实以滑稽短剧为主。那么作为大曲的“参军”与作为俳优嘲谑的参军戏是两种不同的表演形式并存于晚唐呢?还是彼此有什么关系呢?

由于缺乏证明二者关系的直接资料,笔者只能根据日本唐乐的某些曲子的表演形态做一些推测。唐乐曲虽然大多数是歌舞乐三者的结合,但少数曲子是有俳伎表演的,例如“庶人三台”:“舞者始屈躬而出,渐进渐长”,“一条帝尝览此舞,舞人上场,身稍长高至二许丈,帝以为怪,无几崩。”②“苏芳菲”曲中“舞者被金头师(狮)子,咏子二人装如犬。在舆左奏此曲,骑驹形者,在右奏狛龙。”③绘于平安初期的《信西古乐图》里有此乐的图画。“采桑老”舞者“假面,帽子,竹枝插头,为老翁携鸠杖,不胜行步之状。”④表演最滑稽的是“河南浦”:“舞者一人,假面,执鲤鱼形,舞讫置之案上,而踞草墩。时舞者一人,著二舞笑面而出,作割鱼状谓之蓼揩,又一人颈悬鸡娄鼓,执捊而舞。舞间蓼揩作加蓼吃鱼,鱼骨梗咽之状,舞者二人乃退,而乐止。”虽说“后世舞绝”⑤,但笔者1993 年曾在东京国立剧场看过此舞的视听资料,

---

① 《乐家录》卷 24 坤“三鼓加节”中“泛龙舟”条在“急”后面引“旧记曰:此曲破与急之间本舞人有咏,断绝云云。”第 759 页。

② 《大日本史》第 348 卷,第 233 页。

③ 《大日本史》第 348 卷,第 237 页。

④ 《大日本史》第 348 卷,第 244 页。

⑤ 《大日本史》第 348 卷,第 239 页。

应是后人复原的。与以上记载相比,又增加了一些情节:二舞者上台后,有第三人持瓶和酒盃,作摇头滑稽状,倒酒入盃,向分居舞台左右的二人劝酒。然后又上来三人拿一条大鱼放在案上。先前三人继续互相劝酒讨酒的滑稽舞蹈,其中一人讨第二杯酒遭拒,便走到案前切鱼,用大筷子插住鱼头,右手持刀而舞,其余五人随舞。中间一人啃鱼,须臾只剩骨头,右一人走到案前质问,其余三人齐来打吃鱼人。两人抬走几案,余二人用壶喝酒,一人拿起鱼骨。整个表演过程很自然地将滑稽调笑和舞蹈结合在一起。有日本学者认为日本的狂言艺术即起源于此。

据古乐书记载,"河南浦"是嵯峨天皇时尾张滨主所制,或许不是旧唐乐。但尾张曾去唐朝学舞,这样的风格应不是自创,而是模仿唐代类似的表演形态。更重要的是,上述现代表演中增加的劝盃的戏剧性动作实是来自高丽乐"胡德乐",而"胡德乐"原来是唐曲,一名"遍鼻胡德",《大日本史·礼乐志》"性调六曲"中录有"反鼻胡德",并说"高丽曲有胡德乐,又称遍鼻胡德。《教训抄》《体源抄》并云,胡德乐本横笛曲,仁明帝时,改为高丽曲。据此,本曲旧唐乐,后改为高丽乐也。"①同卷"高丽乐"也有同样记载,并说此乐的表演形态是:"舞者四人,假面,帽子,劝盃者一人。常装束,唐冠,假面,持笏,执瓶者一人,常装束,藏面,帽子,其舞式,执瓶者擎盃二口而出,劝盃者受之。进于舞者,为献酬之状。"②可知唐乐中的"反鼻胡德"和"胡德乐"实为同一曲。笔者也看过"胡德乐"的视听资料,劝盃者的表演与"河南浦"相同。舞人都戴着大鼻下垂、眯缝眼睛的红色假面。舞人被劝酒之后表演逐渐喝醉的各种滑稽醉态。后又在奈良博物馆见过此乐的假面③,所谓"反鼻"或"遍鼻",就是木制的假面上有一个活动的木质大鼻子,与面部分离,如同用刀将鼻子削下,分割的两面平整光滑。鼻梁两端有两个小洞,用细绳穿过,联结面部。当假面朝天平放时,鼻子和面部完全吻合。但当假面竖起或低垂时,活动的鼻子就可以自由摇晃。表演时随着演员头部的俯仰摇动,鼻子会和假面鼻部削平的部分相碰,发出有节奏的拍击声,更增加劝酒动作的滑稽效果。此乐与"河南浦"在现代表演中合为一曲,是因为"鸟羽帝尝幸兴福寺,伶人奏本曲及河南浦割鱼之舞,帝感赏,召置于宫中"④,有上古的记载为依据。

以上二曲说明唐乐舞(包括大曲)是可以有滑稽表演的,滑稽情节直接由舞蹈动作体现出来。笔者由此得到的启发是:大曲参军和俳优参军戏的记载其实并不矛盾,有参军和苍鹘两个脚色的形式很可能是大曲参军表演中的一部分,或者就是"摘遍"。配有管弦的参军和俳优的弄参军之所以并见于晚唐的文献资料,是因为二者实际是一回事。

综上所论,由日本古乐谱所记载的"盘涉参军"可知,唐代传到日本的"参军"本来是大曲。通过考辨可以确认的唐大曲和日传唐乐大曲的相同结构形式是:散序(游声、荒序等)→中序(飒踏、排遍)→入破、虚催拍(第五遍)、催拍(第六遍)、杀头(杀衮、第十遍)→急。大曲"盘涉参军"与俳优的"弄参军"在文献记载中看似两种不同的表演形态,但是日本唐乐有少数舞乐的滑稽情节与舞蹈动作融为一体,由此推测大曲也可以有滑稽取乐的表演。俳优的"弄参军"、包括有参军、苍鹘两个脚色的表演形式很可能摘自大曲参军。

---

① 《大日本史》第 348 卷,第 237 页。

② 《大日本史》第 348 卷,第 249 页。

③ 2005 年夏,在兴膳宏教授和奈良博物馆长鹫冢泰光先生的帮助下,笔者和户仓教授一起观看了馆藏的多个舞乐假面,特此致谢。

④ 《大日本史》第 348 卷,第 249 页。

The Performance Form of *Canjun* and Grand Music in the Tang Dynasty: Viewed from the Perspective of Japanese *Gagaku*

Ge Xiaoyin

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: From a piece of music named *Panshe Canjun* (《盘涉参军》) recorded by *New Music Score* (《新撰乐谱》) in Japan, we find that the music of *Canjun introduced* into Japan during the Tang Dynasty was originally a piece of grand music (*Daqu*, 大曲) of the Tang Dynasty. This paper reveals that the grand music of the Tang Dynasty and the grand music introduced into Japan had the same structural form. *Panshe Canjun* as a piece of music and *Nong Canjun* (《弄参军》) as a comedy seemed to be different in form. But in the Japanese Tang music(日本唐乐), the funny plots of a few pieces of dancing music were incorporated into the dance moves. So we can guess that in the grand music of the Tang Dynasty, there might be some funny performances. *Nong Canjun* as a comedy with its form of performance made by two major roles named Canjun and Canghu(苍鹘) was probably originated from *Canjun* as a piece of grand music.

Key words: *New Music Score* (《新撰乐谱》), *Panshe Canjun*(《盘涉参军》), the structure of Grand Music (*Daqu*, 大曲), performance form

(责任编辑　郑　园)